



## **„Bist du schwul oder was?“ Ethnizität, Homoerotik und der deutsch-türkische Film**

**Maha El Hissy**

**Ludwig-Maximilian-Universität München**

Seit seinen Anfängen in den siebziger Jahren durchlief das Kino deutsch-türkischer Filmemacher mehrere Entwicklungsphasen, beginnend mit der Phase des Problemfilms und der bevorzugten Darstellung von Opferfiguren in der Fremde. Im Laufe seiner Entwicklung zeigt sich in den neunziger Jahren eine Variante zu dieser Orientierung in Form der komischen Verarbeitung interkultureller Begegnungen. Diese Phase des deutsch-türkischen Kinos steht in enger Verbindung mit der jetzigen Phase der Fusion verschiedener transkultureller Themen und Settings. Kreiste die Handlung in Filmen der ersten Phase überwiegend um das Thema der Migration, so rückt es im Laufe der Zeit entweder in den Hintergrund, vor dem sich die Handlung abspielt, oder wird in einigen Fällen nicht mehr berücksichtigt.<sup>1</sup>

In den meisten Filmen wurde die Opferhaltung von einer deutsch-türkischen Protagonistin verkörpert, die sich im übertragenen Sinn vom Gefängnis einer patriarchalischen Männergruppe befreien muss.<sup>2</sup> Erst in der späteren Phase des deutsch-türkischen Kinos geht es in den Filmen auch um die Darstellung und das Verständnis von Männlichkeit, was im Folgenden anhand der Analyse von Kutlug Atamans Film *Lola und*

---

<sup>1</sup> Dieser Beitrag ist in geänderter Fassung bereits erschienen in: El Hissy 2012, 239-268.

<sup>2</sup> Damit befasst sich u.a. Göktürk 2000.

*Bilidikid* unter den Aspekten der Homosexualität und des Transvestismus besprochen wird.<sup>3</sup>

Das Thema der Homoerotik kommt generell nur in einigen wenigen deutsch-türkischen Werken vor. Fatih Akins *Auf der anderen Seite*, der 2007 in den Kinos lief, mag das bekannteste Beispiel sein. Darin werden im Rahmen einer lesbischen Liebesgeschichte die Schicksale einer deutschen und einer türkischen Frau verbunden: Im Film geht es um Tod, Liebe sowie um Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Ländern, Generationen, aber auch zwischen Leben und Tod bzw. Jenseits und Diesseits. Das zweite Beispiel stammt vom Schriftsteller und Essayisten Zafer Senoçak. Sein Roman *Der Erottomane. Ein Findlingbuch* ist 1999 erschienen – im gleichen Jahr, in dem Kutluğ Atamans *Lola und Bilidikid* im Panorama-Programm der Berlinale lief – und erzählt die Geschichte vom Deutsch-Türken Robert, dessen Tagebuch nach seiner Ermordung gefunden wird, wodurch Schilderungen über seine sadomasochistische und homosexuelle Vergangenheit publik werden.<sup>4</sup> In *Novels of Turkish-German Settlement* konstatiert Tom Cheesman, dass die Aufnahme erotischer Motive die Verlagerung der Diskussion über nationale, ethnische und historische auf sexuelle Kategorien ermöglicht: „Here, [in *Der Erottomane*] as in *Der Mann im Unterhemd*, Senoçak uses erotic and pornographic motifs in order to shift the public discourse about identity away from questions of ethnicity, nationhood, and historical memory, toward questions of sexuality.“ (Cheesman 2007, 107f.)<sup>5</sup>

Michael Hofmann stellt im Zusammenhang mit Senoçaks Roman fest, dass „Identitätssuche sich sprachlich [vollzieht], aber auch im Blick auf den Körper des

<sup>3</sup> Mit den Themen Gender, Sexualität und Fragen über die Männlichkeit der Protagonisten in den Filmen von Thomas Arslan und Fatih Akin befassen sich Leal und Rossade in ihrem Aufsatz. Vgl. Leal, Joanne / Rossade, Klaus-Dieter: Negotiating Gender, Sexuality and Ethnicity in Fatih Akin's and Thomas Arslan's Urban Spaces. In: *GFL-German as a foreign language* 2008b. S. 59–87. Beispiele für Filme, in denen es überwiegend um das Thema Männlichkeit geht, sind Fatih Akins *Kurz und Schmerzlos*, Yüksel Yavuz' *Aprilkinder* und Lars Beckers *Kanak Attack* (2000).

<sup>4</sup> Der Ich-Erzähler des Romans ist ein deutsch-türkischer Autor, der in Berlin lebt. Sein Freund Tom, ein eingebürgerter Deutsch-Türke, ist Staatsanwalt und berichtet dem Ich-Erzähler vom Mord an R., der vermutlich während eines sadomasochistischen Sexualakts mit einer Prostituierten und ihren drei Helfern passiert ist. Zum Schluss erfährt der Leser, dass das Tagebuch vom Staatsanwalt Tom verfasst wurde und nicht vom ermordeten Robert. Vgl. Şenocak 1999.

<sup>5</sup> Cheesman, Tom: *Novels of Turkish German settlement* 2007, 107f. Cheesmans Behauptung würde allerdings auch für heterosexuelle Erotik gelten und erklärt nicht, ob die homosexuelle Thematik der Handlung eine neue Dimension hinzufügt.

Menschen“. (Hofmann 2006, 210f.) Im Roman werden durch diverse Sexualpraktiken verschiedene männliche Rollenmuster aufgedeckt: Homosexualität, Prostitution sowie Sadomasochismus.

Kutluğ Ataman: *Lola und Bilidikid* (1999)

*Lola und Bilidikid*, für den Ataman auch das Drehbuch schrieb, erzählt die homoerotische Liebesgeschichte zwischen Lola, einer *Drag Queen*, die in der Bauchtanz-*Dragshow* „Die Gastarbeiterinnen“ auftritt, und Bili, einem homophoben türkischen Machotyp. Bili definiert sich trotz seiner Beziehung mit Lola nicht als homosexuell und träumt von einem ‚normalen‘ Familienleben. Er wünscht sich, dass Lola sich in der Türkei zur Frau umoperieren lässt, so dass sie als Ehemann und Ehefrau zusammen leben können.

Eine Parallelhandlung zeigt den 17-jährigen Murat, der sich zu Beginn des Films in der Phase der Entdeckung seiner (homo-)sexuellen Identität befindet. Sein älterer Bruder Osman, ein klischeehafter Machotürke, versucht Murat mehrmals eine Beziehung mit einer Frau aufzuzwingen. Im Laufe des Films erfährt der Zuschauer in einer Analepse, dass Murat Lolas jüngerer Bruder ist.<sup>6</sup> Es wird berichtet, dass Lola eines Tages in roter Perücke im Familienhaus erschien und seine/ihre (homo-)sexuelle Identität damit öffentlich auslebte, woraufhin er/sie<sup>7</sup> aus dem Familienhaus verstoßen wurde. Murat kam danach zur Welt, um „Lola zu ersetzen“. Im Laufe der Handlung werden die Charaktere zusammengeführt. Murat fungiert dabei als verbindende Figur zwischen allen Personen im Film. Murat und Lola lernen sich kennen, als Lola sich im Familienhaus zeigt, um ihren Erbanteil nach dem Tod des Vaters zu verlangen und sich mit dem Geld nach Bilis Wunsch operieren zu lassen.

Nach mehrfachen Auseinandersetzungen mit Bili über Lolas operative Behandlung und der wiederholten Belästigung Lolas durch drei Rechtsradikale, die in die Filmhandlung verstrickt sind, wird Lolas Leiche eines Tages in der Spree gefunden. Bili

---

<sup>6</sup> Für dieses Stilmittel wird die Bezeichnung Analepse und nicht Rückblende verwendet, da die vergangene Geschichte erzählt und nicht filmisch dargestellt wird.

<sup>7</sup> In Bezug auf die Transvestiten und *Drag Queens* werden im Folgenden männliche und weibliche (Possessiv-)Pronomen verwendet, da dies das Verständnis der Figuren wiedergibt und die Ambivalenz der Geschlechter berücksichtigt.

und der jüngste Bruder Murat glauben zunächst, dass die drei Rechtsradikalen hinter dem Mord stehen, woraufhin es zu einer blutigen Rache kommt: In einer Actionszene entführt Murat, verkleidet im *Drag*kostüm seines verstorbenen Bruders Lola, die drei Rechtsradikalen zu einer Fabrik, wo Bili einen kastriert und den zweiten ermordet, bevor er selbst erschossen wird. Nur Murat und der dritte Neonazi überleben diesen *Showdown*,<sup>8</sup> bei dem sich schließlich in einem Gespräch herausstellt, dass die Rechtsradikalen nicht die Mörder von Lola gewesen sind.

Kalipso und Şehrazat, zwei *Drag Queens*, die zusammen mit Lola als Bauchtänzerinnen vor seinem/ihrem Tod aufgetreten sind, offenbaren Murat die wahre Geschichte hinter Lolas Verstoß aus dem Familienhaus: Bevor Lola sich in Frauenkleidung zu Hause zu sehen gab, hatte Osman ihn/sie vergewaltigt, woraufhin Lola als Transvestit erschien, um ihn einzuschüchtern. Aus Angst sich zu verraten, provozierte Osman Lolas Verbannung aus der Familie. Es kommt zur Konfrontation zwischen Osman und Murat, bei der Osman als Mörder seines Bruders Lola identifiziert wird. Auch die sonst als stumm und hilflos dargestellte Mutter erfährt so die wahre Geschichte über den Inzest und den Mord.

In einem Subplot beginnt eine homoerotische Liebesgeschichte zwischen Iskender, einem Stricher, der Mitglied der dargestellten deutsch-türkischen homosexuellen ‚Familie‘ ist, und Friedrich von Seeckt, einem Aristokraten aus der ehemaligen DDR. Iskender ist Stricher und verkörpert, ähnlich wie Bili, ein Machotum. Was als *One-Night-Stand* mit Friedrich anfängt, entwickelt sich im Laufe der Handlung zu einer Liebesbeziehung.

In Atamans Film *Lola und Bilidikid* werden mehrere Ebenen der Grenzüberschreitung mit der Darstellung von Subkultur und Alterität verknüpft. Der Film spielt im schwulen Submilieu im türkischen Kreuzberg in Berlin, wo die Grenzüberschreitung auf ethnischer und geschlechtlicher Ebene und im Hinblick auf die sozialen Klassen erfolgt. Die Kategorien Deutsch/Türkisch bzw. die zwei Extreme deutsche Oberschicht und türkische Unterschicht homosexueller Stricher werden konstruiert, gleichzeitig aber destabilisiert, z.B. dadurch, dass die Kategorie ‚Deutsch‘ im

---

<sup>8</sup> Als *Showdown* wird diese Szene bei Breger bezeichnet. Vgl. Breger 2001, 142.

Film nochmals in West- und Ostdeutsch zerfällt. An verschiedenen Stellen werden außerdem Essentialisierungen ausgehebelt, die Männlichkeit und Weiblichkeit in eindeutig getrennten Kategorien denken (männlich/weiblich, hetero/homo, schwul/lesbisch – und in *Lola und Bilidikid* auch: Deutsch/Türkisch). (Weissberg 1994, 11 und Clark 2006, 187f.)

Ab der zweiten Hälfte der neunziger Jahre beschäftigt sich der deutsch-türkische Film überwiegend mit Themen über Männlichkeit. In *Lola und Bilidikid* wird dieses Thema expandiert, so dass die Darstellung von Männlichkeit jenseits ihrer normativen Grenzen erfasst wird. Bereits in der feministischen Debatte hat sich durch die Unterscheidung zwischen dem biologischen (*sex*) und sozialen Geschlecht (*gender*) erwiesen, dass geschlechtliche Identitäten performativ und aufgrund dessen veränderbar sind. (Butler 1990, 274 und 278) Die Figuren des Transvestiten, der *Drag Queen* und des Transsexuellen erweitern die reglementierte Ordnung der Geschlechter. Dadurch erscheinen diese Figuren als ‚Intervention‘ oder als ‚Drittes‘<sup>9</sup>. Die Grenzen zwischen Homosexualität, Transsexualität, *Drag* und Transvestismus werden mehrfach hinterfragt und dekonstruiert. Indem die Transvestiten im Film zum Teil auch *Drag Queens* und/oder Transsexuelle sind, wird dieses Dritte als Kategorie an sich auf seine Heterogenität untersucht. In *Vested Interests* spricht Marjorie Garber von einer Kategorienkrise und meint

ein Mißlingen von definitorischer Distinktion, eine Grenzlinie, die durchlässig wird und Grenzübertritte von einer (dem Anschein nach distinkten) Kategorie zu einer anderen erlaubt: schwarz/weiß, Jude/Christ, adlig/bürgerlich, Herr/Knecht, Herr/Sklave. Der Binarismus männlich/weiblich [...] wird im Transvestismus selbst in Frage gestellt oder ausgelöscht, und eine transvestische Figur oder eine transvestische Mode wird immer als ein Zeichen von Überdetermination fungieren – als

---

<sup>9</sup> *Drag Queen* bezeichnet meist im Rahmen einer (Bühnen-)Performance eine Person, die anatomisch männlich ist und in der Regel durch eine überzeichnete Kostümierung und Inszenierung als Frau auftritt. Transsexuelle sind Personen, die körperlich eindeutig männlich oder weiblich sind, sich aber nach einer operativen Änderung ihres biologischen Geschlechts sehnen unabhängig davon, ob sie dies umsetzen oder nicht.

Mechanismus der Verschiebung von einer unscharfen Grenze zu einer anderen. (Garber 1993, 31)

Christopher Clark fasst die destabilisierenden Phänomene im Film unter dem Begriff des „Transness“ zusammen und meint damit die Liminalität, die in einem Prozess der Transformation von einer Kategorie zur anderen auftaucht und sogar zur Entstehung einer neuen Kategorie führen kann. (Clark 2006, 556)

Die Verzahnung der drei Kategorien Ethnizität, Klasse und Gender ist in Atamans Film allgegenwärtig. Ein Beispiel für Fragen der Intersektionalität zwischen Ethnizität und Gender in *Lola und Bilidikid* ist die Beeinträchtigung der geschlechtlichen Identität des Transvestiten aufgrund seines nationalen türkischen Hintergrunds sowohl in der deutschen als auch in der türkischen Gemeinschaft.<sup>10</sup> Ebenso steht im Film die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen sozialen Schichten der homosexuellen Beziehung zwischen einem Deutschen und einem Deutsch-Türken im Weg. Die Liebesgeschichten, Beziehungen und Konflikte zwischen acht homosexuellen Männern sind somit meist ethnisch und/oder sozial verklammert.

In *Lola und Bilidikid* geht es nicht nur um die Frage der doppelten Marginalisierung, sondern vor allem darum, dass Ethnizität die geschlechtliche Identität formiert. Innerhalb der türkischen *Community* ist die soziale Identität festgelegt und unveränderbar an die biologische Identität gekoppelt. Die Transvestiten bzw. *Drag Queens* können nur in männlicher Kleidung im türkischen Kreuzberg erscheinen. Die konstruierten Geschlechtergrenzen sind dabei vordiskursiv bestimmt und lassen sich deswegen nicht verschieben; (Bettiner / Funk 1995, 8) eher kann und soll der deutsch-türkische Transvestit auf Konstituenten seiner geschlechtlichen Identität verzichten. Kreuzberg fungiert in diesem Fall als Paradigma für die „heterosexuelle Matrix“, in der *sex*, *gender* und *desire*, das erotische Begehren, übereinstimmen müssen. (Butler 1991)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Intersektionalität bezeichnet die Benachteiligung aufgrund mehr als einer der genannten Kategorien Ethnizität, Klasse und Gender wie z.B. bei schwarzen Homosexuellen.

<sup>11</sup> Die „heterosexuelle Matrix“ entspricht einem Herrschaftssystem, in dem Heterosexualität normativ etabliert ist. Butler spricht in diesem Zusammenhang u.a. von „Zwangsheterosexualität“. Gemeint ist damit, dass beispielsweise dem biologisch männlichen Körper eine männliche soziale Identität und das Begehren von Frauen zugewiesen werden.

Vor diesem Hintergrund betrachtet geht es im Folgenden um die Verhandlung von Macht an Symbolen, die in *Lola und Bilidikid* Konstituenten der sozialen Identität sind, wie z.B. die Bedeutung der Kleidungsstücke und Perücken, die damit verbundenen Ver- und Entkleidungen sowie der Kastrationswunsch. Dabei wird auf die performative (filmische) Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im dargestellten deutsch-türkischen homosexuellen Milieu eingegangen. In diesem Zusammenhang wird veranschaulicht, wie die ‚männliche‘ Hauptfigur sich an westlichen heterosexuellen Vorbildern orientiert und damit korrelierend die Weiblichkeit seines Partners durch einen operativen Eingriff zu naturalisieren und essentialisieren sucht. Die daraus resultierende Unterwanderung von Möglichkeiten des ‚Dritten‘ ist eine wiederholte Bewegung und die Triebkraft der Handlung in diesem Film.

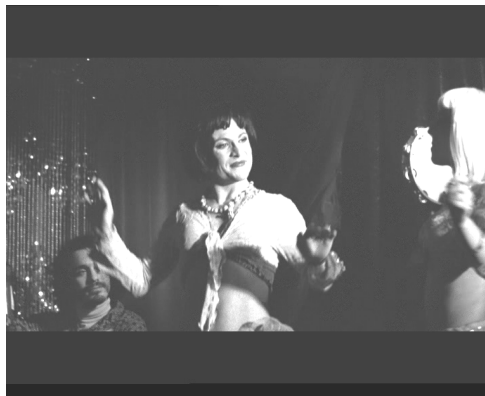
Die Figur des Transvestiten wird des Weiteren näher betrachtet, um die verschiedenen (zum Teil kulturell bedingten) Motivationen hinter dem Akt der geschlechtlichen Ver- bzw. Entkleidung zu erörtern. Innerhalb der gleichgeschlechtlichen Beziehungen werden die transvestischen Männer als Opfer doppelter Marginalisierung codiert. Hier zeigt sich zum einen das Verhältnis zwischen Theatralität und Transvestismus, zum anderen wie durch Kleidung die Geschlechterdifferenzen (de-)konstruiert werden. An verschiedenen Stellen der Analyse wird deutlich, wie die Verkopplung von Ethnizität und Gender paradoxe Situationen erzeugt, in denen der Transvestit als Kategorienkrise selber in eine Krise gerät, z.B. dadurch, dass Figuren in die Handlung eingeführt werden, die dem Transvestiten als Figur des ‚Dritten‘ zugunsten der Binarität der Geschlechter entgegen wirken. Die geschlechtliche Identität der Transvestiten hängt dementsprechend in *Lola und Bilidikid* von sozialen und diskursiven Verhältnissen ab. Wenn die Hauptfigur Lola ihre geschlechtliche Identität im Film als männlichen Körper und weibliches Kostüm definiert und er/sie im türkischen Kreuzberg nur in männlicher Kleidung erscheinen kann, dann ist dies eine Verkleidung seiner/ihrer transvestischen Identität: Auf Kleidungsstücke, die für seine/ihre geschlechtliche Identität konstitutiv sind, muss verzichtet werden. Aus heteronormativer Sicht entspricht dies der Entkleidung.

## 1. Männlich- und Weiblichkeit als Maskerade

Die beiden Figuren Lola und Bili werfen unter anderem die Frage auf, wie die Geschlechter jenseits ihrer Grenzen zu verstehen sind. Die Konstruktion zweier Pole in der Beziehung vollzieht sich zunächst in Form einer überzeichneten Nachahmung eines weiblichen Schönheitsideals und eines männlichen und vor allem heterosexuellen Leitbilds. Die Darstellung der schwulen Subkultur in der ersten Filmsequenz wechselt zwischen der flamboyanten Bühnenshow und dem verschlossenen Klosett. Die Zuordnung Lolas und Bilis zu den jeweiligen Orten des Auslebens ihrer (homo-) sexuellen Identität legt gleich zu Beginn des Films eine durchgehende Struktur sowie die Figurenkonstellation und -dynamik fest.<sup>12</sup>

Die verschiedenen Elemente der Mise-en-scène tragen zur Konstruktion von Weiblichkeit auf dem Bildschirm bei: Lolas erster Bühnenauftritt als Bauchtänzerin ist gekennzeichnet durch die bunte, geschminkte, überzeichnete Nachahmung weiblicher Gestik, eine theatralische Haltung auf der Bühne und die übertrieben feminine Artikulation der Sprache (vgl. Abb. 1).

Abbildung 1: Weiblichkeit als Bühnenshow



*Lola und Bilidikid* – Kutluğ Ataman

---

<sup>12</sup> Kontrastiert werden diese Drehorte in vielen Szenen mit der Urbanität der Stadt Berlin, die hauptsächlich nachts in Szene gesetzt wird (Tierpark, Hermannplatz, Kreuzberg). Bewegung, Ortswechsel, Anonymität und die zeitlich begrenzten Bekanntschaften in der Metropole sind außer in den homosexuellen Szenen im Tierpark auch im Taxi als Transportmittel konnotiert (Osman ist Taxifahrer, der Filmabspann spielt im Taxi).



Der erste Auftritt der „Gastarbeiterinnen“ wird frontal gefilmt und von der künstlichen Bühnen- und Filmbeleuchtung sowie den dominierenden grellfarbigen Bauchtanzkostümen unterstützt: Gleich zu Beginn des Films wird Bühnenshow als grundlegend für die Definierung der *Drag Queens* festgelegt.<sup>13</sup> Das Filmsetting, das die Performance einleitet, ist die Garderobe, der Ort der Verkleidung und des Sich-Schminkens schlechthin. Dort wird der Übergang vom männlichen zum weiblichen Aussehen im Detail gefilmt, worauf nochmals in Bezug auf die Ambivalenz der Geschlechterdarstellung im Film eingegangen wird. Durch ihre Effemination stellen die Tänzerinnen in *Lola und Bilidikid* das weibliche Sein im männlichen Körper zur Schau. Während seiner/ihrer Auftritte blüht Lola richtiggehend auf und kann seine/ihre (homo-)sexuelle Identität in vollem Ausmaß ausleben: Die Bühnenshow bietet einen (be-)freien (-den) Raum für seine/ihre weibliche Seite. Im Laufe des Films wird die exzessive Verweiblichung zum Teil im ständigen Wechsel von farbig auffallenden Perücken und Frauenkleidung dargestellt. Nicht nur durch das Kostüm und den spielerisch-verführerischen Auftritt als Bauchtänzerin und damit Symbol weiblicher Erotik will Lola Weiblichkeit verkörpern, sondern auch durch die Assoziationen, die ihr Name hervorruft: Clark weist auf Marlene Dietrichs Rolle als Lola in *Der blaue Engel* hin und auch auf Fassbinders Film *Lola* von 1981, (Clark 2003, 199) zwei Frauenfiguren, die als *femmes fatales* oder Prostituierte Symbole weiblicher Verführung sind.

An anderen Stellen produziert Lola jedoch Ambivalenz, etwa in einigen Szenen, in denen er/sie z.B. ohne Frauenperücke, aber doch in weiblicher Kleidung, oder beim Urinieren zu sehen ist. Gespräche mit Bili, in denen er/sie sich gegen eine operative Geschlechtsänderung äußert, sind nochmals explizite Hinweise auf das Selbstverständnis

---

<sup>13</sup> Atamans Film orientiert sich in mancher Hinsicht und vor allem, was die Mise-en-scène betrifft, an zwei der bekanntesten Filme der neunziger Jahre über *Drag Queens*: Stephan Elliots *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* von 1994 und Beeban Kidrons *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* von 1995. Für die Darstellerinnen sind die Bühnenshow und die Kostüme wesentliche Merkmale zur Konstruktion ihrer geschlechtlichen Identität. Im Unterschied zu Atamans Film sind die zwei genannten Filme allerdings Komödien: Die Frau erscheint damit mehr als in *Lola und Bilidikid* als autonomes Lachsubjekt. Bei Ataman zeigen lediglich die Nebenfiguren Kalipso und Şehrazat dazu Parallelen. Beide Filme sind außerdem *Roadmovies*. Das Motiv des Wanderns bzw. der Reise oder der (Selbst-)Situierung auf dem Weg zwischen zwei Orten bietet ein passendes Format für die homosexuelle Thematik, was in Atamans Film, vor allem durch Murats Umherirren im Tierpark zum Ausdruck gebracht wird. Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Filme betrifft die Sprache, insbesondere die Wortwahl und die häufige (ordinäre) Benennung von Geschlechtsteilen.

als weibliches Erscheinen in männlichem Körper und erinnern an die Zweideutigkeit seiner/ihrer geschlechtlichen Identität.

Steht Lola für die homosexuelle Szene flamboyanter Bühnenshows, so hält sich Bili in schäbigen Klosetts auf. Männlichkeit wird im Film ebenso wie Weiblichkeit in übertriebener Form konstruiert und zunächst von Bili verkörpert. Sein Verständnis von sexueller Norm entwirft ein Konzept von Männlichkeit, das auf Homophobie basiert, was aufgrund seiner homoerotischen Beziehung mit Lola umso widersprüchlicher erscheint. Durch sein homophobes Verhalten und den Wunsch nach einer operativen Behandlung Lolas wird eine Einteilung in dichotome Geschlechter erstrebt. Dabei ist zu bedenken, dass die von Bili erwünschte Operation nicht nur den Wandel von der Homo- zur Heterosexualität beschreibt, sondern vom Transvestismus zur Transsexualität, was die Komplexität der geschlechtlichen Identitäten verdeutlicht, die die einfache Binartität dekonstruieren.

Bilis Überzeichnung im Film – im Laufe der ganzen Handlung ist er nur in dem gleichen ‚Kanakenoutfit‘ zu sehen (Lederjacke, Rockabilly-Frisur) – lässt seine Männlichkeit trotz fehlender Bühnenshow ebenfalls als Performance erscheinen: Man kann von einem *Macho-Drag* bzw. von der hyperbolischen Männlichkeit als Pose sprechen.<sup>14</sup> In der Selbstbenennung nach dem Westernheld Billy the Kid konstruiert die deutsch-türkische Figur im Film weiterhin ein Verständnis von Männlichkeit, das auf Sex, Gewalt und Gesetzlosigkeit beruht.<sup>15</sup> Außer dem Westernheld inkarniert er, zumindest in der ersten Szene des Films, durch Kleidung und Körperpose ein ‚Elvis-Presley-‘ oder ‚James-Dean-Ideal‘. In beiden Fällen imitiert er ein westliches Vorbild und ist dadurch „ein Produkt der Mimikry an die westliche Massenkultur“. (Breger 2001, 141)

---

<sup>14</sup> Breger spricht von Bilis *machismo* als Maskerade. Vgl. Breger 2001, 139.

<sup>15</sup> Zur Namensauswahl der anderen Figuren im Film schreibt Clark Folgendes: „All the Turkish characters have names that evoke mythical or historical figures. Kalipso and Sehrezat are of course Calypso and Scheherezade, legendary and exotic enchantresses of men. Iskender is the Turkish form of Alexander, connoting both (the bisexual) Alexander the Great and Iskender Bey, also known as Skanderberg, who liberated Albania from the Ottoman Empire; it is perhaps not coincidental that he ends up with Friedrich, a reference to Prussia's (homosexual) Friedrich the Great.“ Weitere Konnotationen und Assoziationen der Namen anderer Figuren im Film finden sich in: Clark 2003, 199f.

Bili verkörpert somit im Film den Wunsch nach der Rekonstruktion normativer Ordnung(en) mit ihren sozialen und geschlechtlichen Dichotomien. Seine Nachahmung eines weißen Vorbilds und sein Verlangen nach einem heterosexuellen, bürgerlichen Eheleben können als versuchte Aneignung einer westlichen, heterosexuellen Norm charakterisiert werden, die der in Kreuzberg herrschenden Heteronorm entsprechen soll. Bilis Verständnis von Männlichkeit beruht zu einem gewissen Grad auf seiner Homophobie und auf seinem Verlangen nach Einteilung der Geschlechter in männlich und weiblich. Produziert Lola mit seiner/ihrer geschlechtlichen Identität Zweideutigkeit, so ist Bilis Verhalten eher das Ergebnis einer Paradoxie, die sich durch Lolas Kastration auflösen lässt. In seiner Diskussion mit Lola über ihre operative Geschlechtsumwandlung schließt er sich selber von der Möglichkeit einer chirurgischen Behandlung aus, da er ein Mann sei; Lola, so Bili, hingegen nicht. Dadurch wird eine Hierarchie innerhalb der Homosexualität konsolidiert, die sich im Kastrationswunsch manifestiert, den Bili im Laufe der Handlung realisiert – allerdings nicht gegen Lola, sondern einen rechtsradikalen Jugendlichen. In einer zweiten expliziten Äußerung warnt er Murat nach seiner ersten sexuellen Erfahrung mit einem Mann davor, schwul zu werden, nachdem er ihn selber in die Welt der Stricher eingeführt hat. An dieser Stelle definiert Bili nochmal sein Verständnis von Schwulsein als die Übernahme der Rolle der penetrierten Person in einer gleichgeschlechtlichen männlichen Beziehung. Bilis Verständnis beruht auf einer Subjekt-Objekt-Relation, die in diesem Fall der klischeehaften Vorstellung von männlich-weiblichen Relationen entspricht und von der Frau als Objekt der Begierde bzw. der Penetration ausgeht.

Auf diese Weise konstruiert sich im Film auch in homosexuellen Geschichten eine patriarchalische *Community*, in der einzig das männliche Geschlecht das Sagen hat. Es ist der Versuch der Figuren, ihre Stellung am Rand der Gesellschaft zu verlassen um einem konstruierten heteronormativen Zentrum anzugehören. Daran zeigt sich, wie Ethnizität die geschlechtliche Identität vordiskursiv dominiert. Die Beziehung zwischen Bili und Lola verweist in einem Mikrokosmos auf diese Machtstruktur im Film und durch die Kastration auf den Wunsch, ein Merkmal von Lolas sozialer bzw. transvestischer Identität zu eliminieren, um eine periphere (homosexuelle) Randstellung zu verlassen. In der

Nachahmung eines westlich-weißen Ideals sehnt sich Bili nach dem Aufstieg innerhalb ethnischer Kategorien und vertritt zu diesem Zweck eine Heteronorm. Der Kastrationswunsch ist als Sehnsucht nach Domestikation Lolas zu verstehen, durch die er/sie an die ersehnte weiße Heteronorm angepasst wird und die in die Ehe münden soll. Bilis Wunsch nach einer operativen Geschlechtsänderung Lolas ist zu einem großen Teil durch seine Selbstbehauptung in seiner Umgebung bzw. seinem Bekanntenkreis bedingt: In einer Szene in Kreuzberg stellt Bili einem Freund Lola (in Männerkostüm gekleidet) als Bekannten vor und verbirgt seine Beziehung zu ihm/ihr. Das normative Leben als Ehemann und Ehefrau nimmt Rücksicht auf sein Bedürfnis, sich nicht in seinem sozialen Umfeld ‚rechtfertigen‘ zu müssen, was auch auf sein Verständnis von Männlichkeit zurückzuführen ist.

## 2. Das transvestitische Opfer als Frau

Weiblichkeit und Opfersein werden innerhalb der konstruierten Machtstrukturen (Bili, Lolas Familie, das Kreuzberg-Milieu, drei Rechtsradikale) in Lolas weiblichem Kostüm codiert: Trotz der Eröffnung einer Möglichkeit außerhalb binärer Geschlechtszuordnungen durch die Figur des Transvestiten wird in der Weiblichkeit ein passendes Gewand für die Darstellung von Opfern gesucht. Bereits während seines/ihrer ersten Bühnenauftritts als *Drag Queen* ahmt Lola die Opferstellung der Gastarbeiterinnen in der Gesellschaft nach. Er/sie begrüßt sein/ihr Publikum und leitet den Tanz mit einer kurzen komischen Show ein, von der man nur die erste Szene sieht und den Rest nur im Hintergrund hört, während die Kamera die Parallelhandlung mit Bili während des Geschlechtsakts zeigt. Lola geht in Bauchtanzkostüm auf die Bühne, setzt sich ein Kopftuch auf und zieht eine leidende Grimasse, während sie das Publikum auf Türkisch mit den Worten „Liebe Freunde, ich sterbe“ (Ataman 1999, 4:00) begrüßt – eine ironische Verspottung der Betroffenheit von Gastarbeiterinnen, die allerdings in Form einer weiblichen Figur überzeugend wirkt. In dieser Darstellung und Kostümierung ähnelt Lola vor allem seiner/ihrer handlungsunfähigen Mutter, stellt aber gleichzeitig einen Kontrast durch die Kostümierung als Bauchtänzerin dar.

Das Motiv der leidenden Frau bzw. Märtyrerin überwiegt im Film auch in den homosexuellen Beziehungen, insofern sie den Gegenpol zur übersteigerten männlichen

Position bildet. Die höchste Verkörperung des Frauenopfers findet im Zitat der ertrunkenen Ophelia ihren Ausdruck: Lolas schwimmende Leiche in der Spree lässt vor allem an John Everett Millais' Gemälde *Ophelia* (1851/52) denken (vgl. Abb. 2 und 3)<sup>16</sup> und ist eine Ästhetisierung des weiblichen Frauenopfers bei der Darstellung des Todes, (vgl. Bronfen 1992, 5) vor allem da die Perücke und die Schminke intakt bleiben. Die Anlehnung an Millais' Gemälde ruft mehrere Assoziationen hervor, die mit Weiblichkeit eng verbunden sind: Ophelia ist die Verkörperung weiblicher Schönheit, Unschuld und des Wahns. Dadurch verweist der Film auch auf die eigene Handlung, denn Lolas Erscheinen in Frauenkostüm im Familienhaus wurde von seiner/ihrer Mutter als Zeichen des Wahns verstanden: Für sie war der Anblick ihres Sohnes als Frau ein Witz, über den sie lachen musste. Sowohl der Verlust der Familie als auch des Geliebten Bili wurden außerdem durch sein/ihr Auftreten als Frau ausgelöst: Die letzte Diskussion vor seinem/ihrer Tod war eine Auseinandersetzung mit Bili über die (Un-)Möglichkeit der operativen Änderung seines/ihrer Geschlechts. Das lässt seinen/ihrer Tod zum Teil als Aufopferung für den Geliebten erscheinen, ein Eindruck, der im Film verstärkt wird durch die Darstellung des Körpers in einer gekreuzigten Haltung, die das Leiden vor ihrer Ermordung und die Verschwörung, die dahinter steckt, symbolhaft darstellen.

Abbildung 9: Der Transvestit als weibliches Opfer



Lola und Bilidikid – Kutluğ Ataman

<sup>16</sup> Und außerdem an George F. Watts' *Found Drowned* (1848) und Paul Delaroches *La jeune martyre* (1855).



Abbildung 10: Die ertrunkene Ophelia als Topos für das weibliche Opfer

*Ophelia* – John Everett Millais (1851/52)

Als Träger/in von Männlichkeit und Weiblichkeit verkörpert Lola eine dritte Ebene von Alterität und stirbt deswegen nicht nur in männlichem Körper oder weiblichem Aussehen, sondern als Transvestit. Dies ist die letzte Notiz bzw. die Grabschrift, die der Film bezüglich Lolas Geschlecht hinterlässt: Der Zuschauer erfährt von Lolas Tod, als ein kleines Mädchen die schwimmende Leiche entdeckt und ihr zweimal die Frage stellt, ob Lola eine Meerjungfrau sei – eine mythologische Figur oder ein Fabelwesen, das ebenso zwei Wesen in einem Körper vereint (Frau und Fisch) und außerdem Lust, Verführung, Unschuld und Jungfräulichkeit verkörpert. Durch die rote Perücke wird seiner/ihrer Figur im Tod ein diabolischer Aspekt hinzugefügt, der zwar an seine/ihre Weiblichkeit erinnert, auf den zweiten Blick aber vor allem durch die grelle Farbe im Kontrast zum erblassten Gesicht abschreckend wirkt.<sup>17</sup> Die filmische Darstellung von Lolas Tod hält somit sein/ihr transvestitisches Wesen als letztes Erscheinungsbild fest: Lola ist als Mann geboren, stirbt in Frauenkleidung und hat als

<sup>17</sup> Mennel sieht in der Frage des kleinen Mädchens eine weitere Anspielung auf Shakespeares Ophelia: Hamlets Mutter Gertrude bezeichnet Ophelia in der Rede über sie nach ihrem Tod als ‚Mermaid-Like‘. Vgl. Mennel 2007.

Transvestit gelebt: „Half (female) human, half animal, a wholly mythological being, these are the disparate parts of Lola's life as epitaph” (Hillmann 2006)<sup>18</sup>

Der kleine Bruder Murat bewegt sich, ähnlich wie Lola, innerhalb der dichotomen Geschlechterordnung Kreuzbergs, in der Ethnizität und Gender miteinander verklammert sind. Anhand der Figur des jungen Bruders wird die Geschichte des homosexuellen Coming-outs erzählt. An ihm zeigt sich, wie sich der Wandel von der anatomischen als determinierende Identität hin zur performativen Annahme seiner sozialen Identität vollzieht. Im Fall der zwei Brüder ‚diktiert‘ der nationale Hintergrund, wie sich Gender zu formen hat. Murat wird zunächst zwischen den zwei Polen von Männlichkeit und Weiblichkeit (Bili und Lola) im homosexuellen Kontext positioniert. Seine Darstellung in der ersten Filmsequenz ist durch eine Ambivalenz gekennzeichnet, die parallel zu seiner (sexuellen) Orientierungslosigkeit verläuft: Die Kamera dokumentiert seine Schritte und die Suche nach dem Weg nachts im Berliner Tiergarten, der zum Treffpunkt der männlichen homosexuellen Charaktere und oft auch zum Ort anonymer homosexueller Begegnungen wird. Die Darstellung alterniert in dieser Sequenz zwischen der Landschaft und Murat – und zwar aus verschiedenen Blickwinkeln und aus wechselnden Perspektiven und Distanzen (Vorder- und Hinteransicht, Vogelperspektive, Panoramaeinstellungen) – sowie durch den Wechsel zwischen Stand- und Handkamera.<sup>19</sup> Die Bildgestaltung in dieser Filmsequenz lehnt sich stark an den impressionistischen Malstil an. Die Skizzierung ohne Hervorhebung von Einzelheiten hat eine komplementäre Funktion zur Anonymität und zur Phase des Übergangs, die in dieser Filmsequenz impliziert sind. Weitere malerisch gestaltete Szenen im Tiergarten werden von einer subjektiven Kamera gefilmt, um Murats Blick darzustellen: Er wird als

---

<sup>18</sup> Die Entdeckung von Lolas Leiche in der Spree fügt dem transzendierenden Moment (Leben und Tod/ Erde und Wasser/ Männlichkeit und Weiblichkeit) eine historische Dimension hinzu. Die Spree steht bekanntlich für die Teilung zwischen West- und Ostberlin. Identifiziert wird der Fluss gleich in der Szene, die nach dem Filmen der schwimmenden Leiche folgt und die Oberbaumbrücke zeigt. Der Ort des Todes soll nicht anonym bleiben. Er wird mit dem historischen Hintergrund in Verbindung gebracht und somit als Epitaph gelesen. Für die Bedeutung weiterer Orte im Film vgl. Clark 2003, 200-202.

<sup>19</sup> Gezeigt wird, wie Murat auf einer Brücke geht. Die in der deutsch-türkischen Debatte fast überbelastete Metapher der Brücke wird hier anders funktionalisiert, indem sie auf die sexuelle anstatt der ethnischen Grenzüberschreitung verweist. Sie reflektiert einen Zustand des Übergangs, in dem sich Murat in Bezug auf seine (Homo-)Sexualität befindet.



Betrachter und Nicht-Beteiligter präsentiert und von der dargestellten Umgebung schwuler Männer distanziert.

Durch Murat wird im Film außerdem eine Struktur des Wiederholens, Nachahmens und der Substitution aufgebaut. So orientiert er sich z.B. auf der Suche nach seiner geschlechtlichen Identität an den männlichen bzw. weiblichen Seiten der Vorbilder: Zum Einen will Murat wie Bili, der ihn in die Welt der Stricher einführt, sich als Zeichen des Erstarkens nach einem Westernheld benennen und damit ein westliches Ideal nachahmen. Murats Nachahmung von Lola, auf der anderen Seite, nimmt vor allem nach seinem/ihrer Tod eine stärkere Ausprägung an. Dabei geht es allerdings nicht um Orientierung, sondern um Substitution des toten Bruders. Einige Szenen zeigen, ähnlich wie zuvor Lola, Murat beim Sich-Schminken, in einer anderen Szene setzt Bili Murat die Perücke der verstorbenen Lola auf. Den Höhepunkt dieser nachahmenden Aneignung des toten Bruders bildet Murats Erscheinen im Kostüm der toten *Drag Queen*. Er fungiert dabei als Köder für die Entführung der drei Rechtsradikalen, die im Film weitere Antagonisten der Figur des Transvestiten verkörpern. Die Szene versteht sich als Belebung oder symbolhafte Auferweckung von bzw. als Identifikation mit dem verstorbenen Bruder durch die Nachahmung seiner geschlechtlichen Identität. Mit Kostüm und Perücke soll ein temporäres Fortbestehen eines Familienangehörigen erreicht werden.

Bis zum Ende der Filmhandlung löst sich Murat von den Ansprüchen seiner Umgebung (vor allem von Bili und Osman). Erst an dieser Stelle wird eine Alternative geboten, wie sich die geschlechtliche Identität unabhängig von der nationalen Zugehörigkeit bilden kann. Die Auseinandersetzung zwischen Murat und Osman gegen Ende des Films scheint zunächst die Konfrontation zwischen Osman und Lola fortzusetzen, in der er/sie noch vor ihrem/seinem Tod ihren/seinen Erbteil von Osman zu bekommen versuchte. Das zurückgeforderte Erbe führt wiederum eine (retrospektiv erzählte) alte Auseinandersetzung über Lolas sexuelle Identität fort. Erst nachdem Murat selber Osman wegen Lolas Tod konfrontiert hat, löst er sich endgültig von der Orientierung an einer Vorlage und verlässt das Familienhaus, im Film ein Ort der heterosexuellen binären Ordnung, freiwillig – im Gegensatz zu Lola, der/die vor Murats



Geburt verbannt wurde. Die geschlechtliche Verkleidung verläuft in dieser Sequenz parallel zum Geschehen und fängt an mit Lolas Outfit nach der *Showdown*-Szene mit den Neonazis: Murat vergegenwärtigt dadurch die Begegnung zwischen Lola und Osman in der Vergangenheit, als Lola als Transvestit erschien. Während der Konfrontation wird die Verkleidung rückgängig gemacht: Murat legt Lolas Kleidung ab und bewegt sich vom weiblichen Gewand hin zum männlichen Körper, was als Geste der Befreiung von der Nachahmung Lolas bzw. ganz allgemein von einem Vorbild, aber auch von der oktroyierten Binarität der Geschlechter zu verstehen ist. So dienen Kostüme im Film immer wieder als Mittel der (Selbst-)Definierung und als Manifestation der Entwicklung von Identitäten.<sup>20</sup>

### 3. (Ent-)Transvestismus

Eingeleitet wird die kulturelle Bedingtheit der Verkleidung bzw. Entkleidung durch den Verzicht der *Drag Queens* auf ihr (Frauen-)Kostüm, sobald sie sich im türkischen Kreuzberg blicken lassen: Die drei Transvestiten halten sich an die Kleiderordnung, die eine klare Trennung zwischen dem türkischen ‚Ghetto‘ und ihrem sonstigen Erscheinen auf der Straße zieht. Die Restriktion ist in diesem Fall kultur- bzw. traditionsbedingt und sieht strikte Kleiderregeln vor, die von einer Kostümierung ausgehen, die dem biologischen Körper entsprechen. Vor allem Lola, der/die sonst nur in Frauenkleidung zu sehen ist und sich auch hauptsächlich über dieses Erscheinen definiert, beschränkt sich auf die biologische Seite seiner/ihrer Identität und ist im Kreuzberger Milieu ausschließlich in Männerkleidung zu sehen. Man kann von einem doppelten Transvestismus sprechen, bei dem er/sie seinen/ihren Transvestismus transvestieren muss. Das Auftreten im türkischen Milieu ist demnach mit einem Verlust bzw. Verzicht auf den weiblichen Teil seiner/ihrer geschlechtlichen Identität verbunden, der für Lola ein

---

<sup>20</sup> In der Kostümierung zeigen sich weiterhin eine Dynamik der Gruppenbildung und die rechtsradikale Ideologie. Die klischeehafte Darstellung der drei Neonazis Rudy, Hendryk und Walter erfolgt ebenfalls durch Kostüme (Bomberjacken, Springerstiefel, Seitenscheitel). Auch ihnen geht es um die männliche Behauptung innerhalb der Gruppe, die sich in ihrem Fall in erster Linie in Form von Xenophobie und auch in ihrem homophoben Verhalten zeigt. Die *Showdown*-Szene ist eine übertriebene Performance von Männlichkeit nicht nur in Form von rechtsextremer Radikalität, sondern auch von deutsch-türkischer Subversion, die in der exzessiven Gewalt (Blutrache, Kastration, Mord) ihre Manifestation findet.

wesentliches Element seiner/ihrer Existenz als Transvestit ausmacht: Lola kann entweder Türke/in oder homosexuell sein.

Lolas Perücke wird in diesem Kontext zu einem wiederkehrenden Leitmotiv im Film und funktioniert zunächst als wesentliches konstruierendes Element von (Lolas) Feminität. Die Perücke ist außerdem als Fetisch der Weiblichkeit zu betrachten,<sup>21</sup> der im homoerotischen Kontext wieder an die Differenz zwischen *sex* und *gender* und die zwischen ihnen bestehende Dissonanz erinnert. Sie ersetzt die in Lolas Fall fehlenden weiblichen Genitalien und fixiert außerdem als erstes den Blick auf die Erscheinungsform als Frau. Nach Lolas Tod wird seine/ihre Inkarnation in der Figur des Bruders Murat zunächst durch die Perücke und erst zum Schluss auch durch das Kostüm ermöglicht.

Die Perücke, wegen der Lola von seiner/ihrer Familie auf die Straße gesetzt wurde, ist im Film außerdem ein Erbstück, das über zwei Generationen unter den Familienmitgliedern zirkuliert, bis Lola sie kurz vor seinem/ihrer Tod bekommt. Die Perücke wird dementsprechend zu einer Bindung, die die Brüder im Laufe der Handlung zusammenführt, und außerdem zum Medium, das die wahre Geschichte hinter Lolas Verbannung enthüllt: Murat berichtet seiner Mutter von der Perücke, die er als Kind in ihrem Schrank gefunden hat, und erfährt daraufhin die Geschichte seines Bruders. Beim einzigen Treffen von Lola und Murat vor Lolas Ermordung schenkt er/sie Murat seine/ihre alte Perücke, die an dieser Stelle neu bzw. diametral zur früheren Bedeutung codiert wird: Während die Perücke früher zur Trennung von der Familie führte, wird sie an dieser Stelle im Film zum Zeichen der brüderlichen Verbindung. Ihr Anblick löst keinen Widerwillen mehr aus, sondern wird in dieser Begegnung zwischen den zwei Brüdern zum Symbol der Akzeptanz und der (geschlechtlichen) Identifikation. Die Umcodierung des Symbols wird allerdings kurze Zeit später zurückgesetzt und die Perücke wird erneut mit einem Ende bzw. dem Tod verknüpft. Es ist genau dieses weibliche Requisit, das Lola in der letzten Szene vor seinem/ihrer Tod trägt und schließlich auch, als er/sie als Leiche im Wasser schwimmend zu sehen ist.

---

<sup>21</sup> Freud schreibt über Fetischismus, dass „Pelz und Samt [...] den Anblick der Genitalbehaarung [fixieren], auf den der ersehnte des weiblichen Gliedes hätte folgen sollen.“ Vgl. Freud 2005, 332.

Durch die Signifikanz, die der Perücke im Laufe der Filmhandlung zukommt, erscheinen die Szenen, in denen sie geraubt oder abgelegt wird, als ‚Enttransvestierung‘ (die eine Parallele zur Entmannung des Neonazis in der *Showdown*-Szene bildet), was als Entzug des Rechts auf eine ‚dritte Positionierung‘ zu verstehen ist. Von den drei Neonazis wird die Perücke als wichtiges Zeichen von Lolas (Selbst-)Identifikation als Transvestit erkannt. Sie rauben somit das Symbol von Lolas Weiblichkeit.

Neben dieser Perücke werden im Film der Besitz und Verlust männlicher oder weiblicher Körperteile verhandelt und verweisen auf die Kategorienkrise des ‚Dritten‘. In *Lola und Bilidikid* geht es an verschiedenen Stellen um Fragen der Körperlichkeit bzw. zum Teil auch um den deformierten Körper. Vor seinem/ihrem ersten Bühnenauftritt sucht Kalipso in der Garderobe seine/ihre „Titten“ (gemeint sind Einlagen für ihren Büstenhalter), die Şehrazat vor der Show an sich genommen hat, und lässt ein Element der Weiblichkeit als ‚Prothese‘ erscheinen. (Mennel 2007, 163) Die Diskussionen über Lolas Geschlechtsänderung thematisieren auch mehrfach den Penisverlust, entweder als Gefährdung der männlichen Seite eines Transvestiten „Eine Frau muss auf ihren Schwanz aufpassen“ (Ataman 1999, 48:30) oder als Wunsch zur Auslöschung eines konstituierenden Teils der Männlichkeit des Homosexuellen, um ihn zur Heterosexualität zu bekehren: „Wenn es sein muss, schneide ich dir den Schwanz ab.“ (ibid, 48:30) Den Höhepunkt des Verlusts von geschlechtsdefinierenden Körperteilen bildet die Kastration des Rechtsradikalen – in diesem Fall ein Verlust, den keine Prothese mehr ersetzen kann. In dieser Szene realisiert sich Bilis Drohung allerdings nicht an Lola, sondern an ihrem vermeintlichen Mörder. Hier zeigt sich vor allem, dass die Rache nur im Akt der Entmannung des Rechtsradikalen erfolgen kann, der als Rekonstruktion von Bilis Traum vom Verlust von seiner/ihrer Weiblichkeit zu verstehen ist.

Auf spielerische Art praktizieren die Transvestiten im Film eine Bewegung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, bei der die sie trennende Linie verschwimmt. In einem Gespräch zwischen der *Drag Queen* Kalipso und der türkischen Nachbarin erreicht die Geschlechter(un-)ordnung durch ihre mehrfache Destabilisierung ihr Maximum: Kalipso zeigt sich im türkischen Kreuzberg unerwarteterweise in Frauenkostüm. Als Lola und Şehrazat ihn/sie in Männerkleidung abholen gehen,

erkennen sie gleich die Gefahr, von der sie aufgrund von Kalipsos Transvestismus im konservativen Kreuzberger Milieu bedroht sind: „Wegen ihr [Kalipso] werden wir hier gelyncht.“ (ibid, 18:21) Die türkische Nachbarin, eine klischeehafte und konservative Darstellung der anatolischen Frau im Gastarbeitermilieu, ist beim Anblick Kalipsos als Frau zunächst entsetzt und glaubt, Kalipso wäre schon immer eine Frau gewesen, die als Mann verkleidet war – d.h. sie vermutet das genaue Gegenteil über Kalipsos geschlechtliche Identität. Der Akt des Transvestismus befindet sich in der „heteronormativen Matrix“ jenseits einer denkbaren Vorstellung. Kalipso lässt sich auf die irrtümliche Annahme der Nachbarin ein und erklärt, sie müsse sich als Frau unter vielen Männern beschützen und sei deswegen bislang nur in Männerkleidung erschienen. Die Nachbarin scheint zunächst die Begründung zu glauben und Verständnis für Kalipsos Verhalten zu haben. Bevor Kalipso jedoch das Haus verlässt, ironisiert er/sie die keusche Selbstdarstellung, indem er/sie provokativ eine Affäre mit dem Ehemann der Nachbarin impliziert: „Ich werde dich vermissen. [...] du warst so nett zu mir. Aber dein Mann war noch netter“ (Ataman 1999, 19:46-19:52), woraufhin er/sie von der Nachbarin angespien wird. Das Oszillieren bei der Verkörperung von klischeehaftem weiblichem Gebaren (Keuschheit und Jungfräulichkeit versus verhängnisvolles und verführerisches Verhalten) lässt das transvestitische Verhalten zum Schluss der Szene für die Nachbarin ungreifbar erscheinen. Dass Kalipsos Transvestismus als Schutz oder als weibliche Verführung unter Männern dient, weist auf die Komplexität und die häufige Doppeldeutigkeit von Geschlechterdefinierungen hin. In dieser Szene spielt Kalipso mit den Möglichkeiten, die durch den Transvestismus gegeben werden. Aus dem Spiel resultiert in erster Linie eine doppelte Inversion der geschlechtlichen Grenzen.

#### 4. Schluss

Es gibt sonst zahlreiche Beispiele im Film, die zeigen, wie die Figuren die Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit überqueren und dabei die trennende Linie verschwimmen lassen und dies als wiederholte Bewegung im Film. Im Moment wo die Binarität der Geschlechter aufgehoben wird, wird diese Bewegung jedoch durch eine Figur eingeschränkt, die dritten Möglichkeiten entgegenwirkt. Dabei zeigt sich, wie der

nationale Hintergrund der Protagonisten ihre geschlechtliche Identität vordiskursiv determiniert. Das wiedervereinigte Berlin dient dabei als Kulisse für die Darstellung von Übergängen und bringt verschiedene Begriffspaare ins Spiel: Aufnahme und Ausschließung, Grenzziehung und Vermischung, Einheit und Trennung. Diese werden im Film vor allem an den Figuren des Homosexuellen, Transvestiten und *Drag Queens* verhandelt. Anhand der zahlreichen Anspielungen auf die nationalen und geschlechtlichen Grenzübergänge im Berlin der neunziger Jahre werden Dichotomien als solche hinterfragt, Grenzen aufgehoben und neu festgelegt und Trennungslinien dekonstruiert, die sich somit als arbiträr erweisen.

### Bibliographie

- Ataman, Kutluğ. 1999. *Lola und Bilidikid*. Berlin: Absolut Medien
- Bettinger, Elfi und Funk, Julika. 1995. Vorwort. In *Maskeraden*. Herausgegeben von dies. Berlin: Schmidt.
- Breger, Claudia. 2001. Queering Macho-Identities? Roman- und Filmanalysen aus der Perspektive angloamerikanischer Männlichkeitsforschung. In *Unsichtbarkeiten der Differenz*. Herausgegeben von Annette Jael Lehmann. Tübingen: Stauffenburg.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1990. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In *Performing Feminisms*. Herausgegeben von Sue-Ellen Case.
- Cheesman, Tom. 2007. *Novels of Turkish German settlement*. Rochester, N.Y: Camden House.
- Clark, Christopher. 2003. *Sexuality and Alterity in German Literature, Film, and Performance 1968-2000*. Diss. Cornell Univ.
- Clark, Christopher. 2006. *Transculturation, Trans Sexuality, and Turkish Germany*:

Kutluğ Ataman's Lola und Bilidikid. German Life and Letters, October, 59.4.

El Hissy, Maha. 2012. Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler. Bielefeld: transcript.

Freud, Sigmund. 2005. Das Ich und das Es. Frankfurt am Main: Fischer.

Garber, Marjorie B. 1993. Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Frankfurt am Main: Fischer.

Göktürk, Deniz. 2000: Turkish Women on German Streets. Closure and Exposure in Transnational Cinema. In: Spaces in European Cinema. Herausgegeben von Myrto Konstantarakos. S. 64-76.

Hillmann, Roger. 2006. Lola and Billy the Kid. A Turkish Director's Western Showdown in Berlin. Hier aus:  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_go1931/is\\_2\\_25/ai\\_n29253113/?tag=content;coll1](http://findarticles.com/p/articles/mi_go1931/is_2_25/ai_n29253113/?tag=content;coll1). <20.05.2009>.

Hofmann, Michael. 2006. Interkulturelle Literaturwissenschaft. Paderborn: Fink.

Leal, Joanne / Rossade, Klaus-Dieter. 2008. Negotiating Gender, Sexuality and Ethnicity in Fatih Akin's and Thomas Arslan's Urban Spaces. In: GFL-German as a foreign language. S. 59-87.

Mennel, Barbara Caroline. 2007. The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature. New York: Palgrave Macmillan.

Şenocak, Zafer. 1999. Der Erottomane. München: Babel.

Weissberg, Liliane. 1994. Gedanken zur »Weiblichkeit«. Eine Einführung. In Weiblichkeit als Maskerade. Herausgegeben von dies. Frankfurt am Main: Fischer. S. 7-34.

Schlüsselbegriffe: Deutsch-türkisches Kino, Homosexualität, Gender, Ethnizität, Transvestismus